

## Como evitar naufragar no tempo? – O naufrágio na *Clepsydra* de Camilo Pessanha

How to avoid a shipwre in Time? – Shipwrecks in

Tiago Filipe Clariano  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Tiagofvclariano9@gmail.com  
Data de receção: 05-11-2018  
Data de aceitação: 23-01-2019

“Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha.”  
José Bento

### Resumo

A *Clepsydra* de Camilo Pessanha chega aos nossos dias num formato que não respeita as intenções originais do seu autor. Pode aceder-se a estas intenções por via de pistas deixadas não só aos seus primeiros editores, como também na sua correspondência. O presente ensaio localiza na *Clepsydra* o protótipo de uma narrativa que foi detectado no enredo de um naufrágio. Este ensaio analisa os poemas “Soneto de Gelo”, o díptico “Vénus”, “Canção da Partida”, “O meu coração desce”, “Desce emfim sobre o meu coração” e “Violoncelo” de modo a atestar esta intuição por um enredo.

**Palavras-chave:** Camilo Pessanha – Crítica literária – Naufrágio – Decadência

### Abstract

Camilo Pessanha's *Clepsydra* is a book that, in the way that we receive it nowadays, doesn't fulfill its author's original intentions. These intentions can be accessed through clues left not only to its first editors, as well as in the poet's correspondence. This essay locates in *Clepsydra* the prototype of a narrative detected in the recognition of a pattern in this poetry that seems to configure the plot of a shipwreck. This essay analyses the poems 'Soneto de Gelo', the diptych 'Venus', 'Canção da Partida', 'O meu coração desce', 'Desce emfim sobre o meu coração'

and ‘Violoncelo’ in a way to attest this intuition for a plot.

**Keywords:** Camilo Pessanha – Literary criticism – Shipwreck – Decadence

## Introdução

Os poemas de Camilo Pessanha encontraram-se dispersos entre Portugal e Macau, entre a quantidade de jornais e revistas em que o poeta os publicou por mão própria. Para além dos que conhecemos, temos pistas para outros que ficaram por editar e arrisco afirmar que a grande maioria da sua poesia ficou perdida e sem ecoar nas paredes que o ouviram recitar os poemas que nunca chegou a registar. Gustavo Rubim postula que a *Clepsydra* é um livro que ficou “indecidido” pelo seu autor e que permanece “indecidível” para os seus editores, “evitando assim resolvê-[lo] antecipadamente num programa intencional, ou reduzi-[lo] a um mero problema filológico ou de critérios de publicação” (2008: 88). Os poemas que compõem a *Clepsydra*, quando vistos lado a lado e de acordo com as datas que Paulo Franchetti lhes atribui na sua edição crítica de 1995, parecem formar uma narrativa que ainda está por desvendar; é à edição de Franchetti que se referem as citações doravante feitas da *Clepsydra*.

O formato que a *Clepsydra* tomou na edição de 1920 prova que os primeiros editores desta obra não obtiveram uma amostra suficiente de poemas para publicar e que não tiveram habilidade crítica e hermenêutica rigorosas o suficiente para organizar o livro de Camilo Pessanha. O que resulta é uma antologia de poemas que separa os sonetos das outras formas de poesia dispostos com o propósito de que os dois grupos parecessem simétricos – pelo que os termos de organização parecem ser mais quantitativos do que poéticos ou estéticos. A *Clepsydra* de 1920 é curta, incompleta, artificialmente dividida e, caso seja percorrida por um tema, história ou *leitmotiv*, estes não são claros.

É sabido que Camilo Pessanha designou determinados poemas para iniciar, dividir ao meio e finalizar a sua obra: falo, respectivamente, de “Inscrição”, “Imagens que passaes pela retina”, “Quando voltei encontrei os meus passos” e “Final”. Estas deliberações provam um interesse poético pela organização do seu livro e, para além disso, Camilo Pessanha também tinha por hábito conceber conjuntos poéticos, unindo sonetos e poemas em dípticos, conseguindo que, na sua apresentação, se concebesse uma associação entre os temas e as

morfologias dos componentes dos mesmos dípticos. Conclui-se que existia uma intenção autoral para a organização dos poemas da *Clepsydra* e que as linhas gerais da sua primeira edição não seguem esta intenção. Este ensaio não pretende propor uma nova organização para a *Clepsydra*, mas procurar e dissecar afinidades temáticas e morfológicas entre determinados poemas que parecem evidenciar uma narrativa que percorre esta obra.

O que é relatado nos poemas da *Clepsydra* forma uma história náutica que se dispersou devido às complicações resultantes dos métodos editoriais seguidos. É necessário destrinçar as intenções do poeta das intenções imputadas pela forma de edição, pelo que este ensaio vê a *Clepsydra* desprovida da distinção entre sonetos e poesias. Por isso, opta-se por seguir a edição crítica de Paulo Franchetti para a Relógio d'Água de 1995 que lhe confere uma ordem cronológica e, portanto, mais próxima da sequência de sensações da vida do poeta.

Houve um evento biográfico principal que justifica a obsessão de Camilo Pessanha pelo mar e pelas viagens marítimas – e que transcende o acaso de ter nascido num país com uma exímia costa marítima. Em Fevereiro de 1894, Camilo Pessanha mudou-se de Portugal para Macau, para leccionar História num liceu. Essa mudança fez o poeta lidar recorrentemente com viagens marítimas, de Portugal para a China e vice-versa. Argumenta-se que um dos motivos desta abalada foi o peso do desapontamento amoroso que o poeta teve com a futura editora da sua poesia, a quem pediu a mão em casamento, mas que o recusou em prol de Paulino de Oliveira. Esta desilusão é tema de diversos poemas que serão analisados neste ensaio, como “Canção da Partida”<sup>1</sup>, “O meu coração desce” e “Olvido”, onde revela que carrega consigo um peso ainda mais pesado do que a expectativa que antecede um novo emprego num ambiente cultural distinto.<sup>2</sup>

A *Clepsydra* é mais uma parte para o todo que constitui a recorrente e ressurgente vaga do mar patente na poesia portuguesa: desde as intemporais “Ondas do mar de Vigo”, ao longo da viagem d’*Os Lusíadas* e até a *Uma Viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares, o mar é palco, personagem e fado da poesia portuguesa. É quem mais lida com

---

<sup>1</sup> O poema “Canção da Partida” é estudado em função da correspondência entre os amantes por António Osório no artigo “O Segredo de Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório”, na edição 155/156 da *Colóquio/Letras*, dedicada a Camilo Pessanha.

<sup>2</sup> Não obstante a semelhança climática do país para o qual se mudava, que o poeta sublinha no seu texto “A Gruta de Camões”.

o mar que melhor admira e reconhece na sua omnipresença poética, a sua verdadeira onipotência.

### 1. O conto cantado na *Clepsydra*

Uma clepsidra é um instrumento que era utilizado para cronometrar o tempo de discursos jurídicos ou políticos por via da água que nele corria e que emitia um ruído contínuo. Ao utilizar *Clepsydra* como título, sugere-se que é um livro composto por poesia que pretende tornar o tempo sensível ou que é uma poesia de tempo contado – o tempo do corrimento da água por este instrumento é o tempo em que se pode falar. Procurar e transmitir a sensibilidade do tempo ou fazer poesia com o tempo contado é o complicado motivo desta poesia, visto que o tempo é paradoxalmente inestético e que só se pode determinar por via da sensação directa da experiência ou de uma descrição posterior – apesar de ser constituinte simultâneo das mesmas experiências, o que pode parecer complicado.

Imagine-se que nos encontramos presos dentro do próprio instrumento, no recipiente que aguarda a queda de cada gota de água na clepsidra. A cada gota estamos a ser progressivamente submersos pela água, o que não só dificulta o nosso movimento, como também põe em risco a respiração. Acrescente-se a esta imaginação o facto de ser resultado de uma ampliação das partículas de oxigénio do ar que respiramos, uma ampliação suficiente para proporcionar uma constante sensação de humidade, que se condensa numa submersão que motiva o retardamento dos movimentos – pois quando tentamos caminhar ou correr dentro de água, a inércia proposta pela massa líquida é superior à que é oferecida pelo ar que nos contém diariamente. A ideia proposta por este exercício é a de sentir o tempo como se fosse um líquido no qual nos banhamos, o que não é inovador, mas com o *twist* de que não só nos banha, como também vai acabar por nos afogar. A metáfora absoluta que assimila o conceito de tempo ao fluxo das águas que correm pelos rios, proposta por Heráclito, continua *in*: a dificuldade de agarrar a água que corre e escapa por entre os dedos é o objecto de semelhança para com a dificuldade de propriamente “agarrar” o momento (em inglês usa-se a expressão *seize the moment*).

A teoria anterior não tem fundamentos poéticos na *Clepsydra*, é, antes, intuitiva e serve motivos de explicação. No entanto, os universos semânticos e temáticos de Camilo Pessanha são aquáticos ou náuticos e existe sempre neles uma noção de profundidade desconhecida a ser

sondada<sup>3</sup>. A recorrência da água e da sua profundidade associadas ao passar do tempo e à constante desilusão por não se ter conseguido uma impressão mais forte (ou mais feliz) do momento provam que a proposta explicativa não é extraviada. Logo no poema inicial, que conhecemos por “Inscrição”, não se encontram referências explícitas ao mar ou à água. Por outro lado, inveja-se a forma como o verme desliza sem ruído e desaparece na terra:

Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!  
No chão sumir-se, como faz um verme...

Se este primeiro poema for a primeira gota de água na *Clepsydra* e o chão estiver coberto da terra onde se somem os vermes, o deslizar da água é igualmente silencioso e o seu destino é o de ser absorvida pela terra, como o verme que nela se esconde. E se se associar esta hipotética queda da água ao chão que a absorve ao que ocorre no poema “Vida”, que o poeta escreveu pouco depois de chegar a Macau, pode notar-se que a água que cai no chão é como que a semente do desejo por novas e mais intensas experiências:

Choveu! E logo da terra humosa  
Irrompe o campo das liliáceas.  
Foi bem fecunda, a estação pluviosa!  
Que vigor no campo das liliáceas!

A correspondência entre Camilo Pessanha e Alberto Osório de Castro evidencia que este “campo das liliáceas” teria um sentido partilhado entre estes amigos, uma espécie de piada privada, que tem uma maior densidade de interpretação para quem não estiver *in on it*. Em Agosto de 1891, Pessanha envia a Alberto Osório de Castro:

Pois, em vez de somente inutilizar a colheita, não é melhor salgar logo a terra? Senão vem a chuva e torna logo a rebentar o grande campo das liliáceas. Quem há-de depois destruir o grande campo das liliáceas? (...) (Pessanha, 2012: 107)

E retoma o assunto na seguinte carta com que lhe responde:

Quanto ao mais da sua carta, muito feliz é quem está convallescente, porque, por esta torreira de sol, somente um resguardo de velário e

---

<sup>3</sup> Na monografia de Esther de Lemos *A Clepsidra de Camilo Pessanha* (1956), é recorrente a ideia de que o olhar de Camilo Pessanha não vê as coisas em extensão, mas em profundidade.

as tristezas da dieta podem proteger as imagens queridas, esveltas como um campo de liliáceas. (...) (Idem)

A interpretação destes excertos pode contribuir para melhor se circunscrever o que entenderiam Camilo Pessanha e Alberto Osório de Castro pelo símbolo partilhado do “campo das liliáceas”. A ideia de que seria “melhor salgar a terra” implica que as “liliáceas” não poderiam florescer, que não eram desejáveis, portanto, o “campo das liliáceas” seria algo a evitar. Contudo, na seguinte carta, “esveltas como um campo de liliáceas” já surge como um padrão de beleza. Parece, portanto, que o “campo das liliáceas” é um campo de imaginação de possibilidades ou expectativas, que podem crescer e florescer, mas que podem gerar desilusões se, por comparação, forem incoerentes com o que realmente acontece. A paixão de Camilo Pessanha por Ana de Castro Osório pode ser considerada um “campo de liliáceas”, onde ele começou por ver demasiadas expectativas, mas, em remorso, parece preferir que tivesse sido “salga[da] a terra” para que as expectativas não extravasassem a realidade e a desilusão impossibilitasse a felicidade.

No poema “Vida”, a chuva permite a irrupção do “campo das liliáceas”, flores que são simbolicamente associadas à renovação, deixadas em funerais com o intuito de facilitar ritualisticamente a renovação da alma no além-túmulo. O poema “Vida” pretende equacionar-se com a possibilidade e a vontade de renovação, tanto na simbólica das liliáceas, como na da chuva, que permite a sequência das estações e a renovação dos campos. Assim, “Inscrição” – a quadra que nos dá entrada para a restante poesia de Camilo Pessanha – deixa de expressar apenas um desejo que muitos críticos caracterizaram por “abúlico”: um ímpeto da desistência (concentrado na ideia de passar na vida como o faz um verme), para descrever o desejo de novas e mais refinadas experiências, experiências que o poeta pretende elevar ao estatuto de poesia, de modo a que as possa partilhar.

A água, que equaciona o tempo, serve o mesmo propósito atmosférico e renovador no díptico definido para ponto central da *Clepsydra*: ao longo de várias edições e distintas tradições editoriais, note-se que o díptico formado pelos sonetos “Imagens que passais” e “Quando voltei” tendem a marcar o ponto médio do livro. No primeiro destes sonetos, há um fluxo de imagens que passa pela retina dos olhos do poeta<sup>4</sup>, “Por uma fonte para nunca mais!...”, o que expressa o

---

<sup>4</sup> Esta visão sequencial do tempo é análoga à que o filósofo Henri Bergson apresenta no capítulo “Of the recognition of images. Memory and the brain” (1911), uma visão linear

paradoxo entre ter vontade por novas e distintas experiências e o facto de estarmos condenados ao esquecimento (um “nunca mais!...” que ecoa o corvo que imita a fala imaginado por Edgar Allan Poe). O fluxo de imagens é um líquido que corre pela clepsidra – não sendo por acaso a decisão pela localização deste soneto no centro do livro que, em comparação com o objecto, seria o furo por onde a água passa de um recipiente para outro na clepsidra. O segundo poema do díptico, “Quando voltei”, tem o próprio mar como um interveniente, de um modo que ecoa o efeito renovador da chuva no campo das líliáceas do poema “Vida”:

Toda esta extensa pista – para quê?  
Se ha-de vir apagar-vos a maré,  
Com as do novo rasto que começa...

O poeta interroga a pertinência de deixar um trilho de pegadas pela areia da praia se uma nova vaga vai acabar por apagá-las, deixando o areal novamente pronto para receber novas pisadas, como uma *tabula rasa* lockeana. O tempo, nas suas características da renovação e da permissão, é posto em abismo na maré e torna-se o apagador de tudo o que passou, de todas as experiências que se parecem inscrever na vida como pegadas que se inscrevem no areal e que o mar vem de seguida reduzir a uma futilidade que espera ser substituída por outra, numa espiral que idealmente seria *ad aeternum*, ainda que mais para o mar (ou o tempo) que constantemente apaga, do que para o sujeito que não pode mais gravar as suas pegadas na areia, ele próprio consumido pela maré. O díptico intermédio assimila o sentimento do tempo presente: o passageiro e o que não é fácil de agarrar ou registar. O centro da *Clepsidra* é o presente, a sua introdução, com “Inscrição” é o passado (da ordem do inscrito, e do feito) e o poema “Final” é o reconhecimento do futuro partilhado pela espécie: a morte.

O último momento que elucida a relação entre a água e o tempo na *Clepsidra* (já tão divulgada, como se pode notar do título do ensaio “Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha” de José Bento que serve de epígrafe a este ensaio) encontra-se em “Final”, onde o instrumento é finalmente referido por nome. E é por via da menção directa que se compara a *Clepsidra* a uma vida repleta de

---

de momentos passados que se substituem pelos mais recentes. Bergson vê no tempo uma sucessão de estados de coisas onde não se pode prever o que sucede, mas onde o estado actual contém uma mutação do estado anterior.

preocupações desnecessárias com honras, vanglórias, remorsos e castigos, que se substituem mutuamente. A resposta do poema “Final” a este dilema é o descanso que a morte pode finalmente oferecer, mas que, por contrapartida, traz a inação e a anestesia:

E escutando o correr da água na clepsydra  
Vagamente sorris, resignados e ateus, (...)

Nestes versos descreve-se o ponto de vista de quem vê o tempo passar – que escuta o correr da água – sem lhe oferecer qualquer tipo de reação – ao mostrar um sorriso descrito adverbialmente como vago, que pode significar uma espécie de ambiguidade ou falta de motivação – ou vontade – condensando no ateísmo a incredulidade para com as coisas que a vida pode ter de boas. A estas pessoas, o poema responde com os três versos soltos que marcam a sua mancha textual, que intercalam as três quadras e que deste modo atraem a si as atenções:

As pálpebras cerraes, ansiosas não veleis. (...)  
Cessae de cogitar, o abysmo não sondeis. (...)  
Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

São versos que surgem como respostas às estrofes que os intercalam e que indiciam a resposta para todas estas preocupações: a morte, a sua perene anestesia, a insensibilidade a que almeja para não ter de se preocupar com as futilidades (as cogitações associadas por justaposição ao abismo no segundo verso solto) da vida.

Na poesia de Camilo Pessanha, esta notória obsessão pela morte só encontra rival na maioria estatística que encontramos no vocabulário relacionado com o mar e empregue na sua *mise en scène* em quase todos os seus poemas. Esta omnipresença prende-se com a recorrência com que Camilo Pessanha fazia travessias marítimas, sob cujas ondas procurava o local ideal para o seu sepulcro; o que é evidente na carta a Alberto Osório de Castro de Agosto 1895, que cito:

Sabe que eu também ando por esses mares fora sempre a escolher o melhor lugar da minha sepultura?

– No fundo do mar? (...) E eu mesmo já tinha escrito uns versos

Ao meu coração um peso de ferro (...) (apud Pessanha, 2012, p. 116)

Nesta carta, Pessanha revela ao seu amigo, Alberto Osório de Castro, as dores da desilusão amorosa que Ana de Castro Osório (irmã do endereçado) lhe causara ao recusar o pedido por sua mão em prol de outro homem. Dos pontos em comum entre a correspondência, a

vida e a obra de Camilo Pessanha, pode considerar-se que este desapontamento lhe suscitou dores suficientemente graves para informar de sensações uma abastada quantidade de poemas. Esta carta permite ainda considerar uma associação entre a obsessão por uma morte no fundo do mar (“lugar da minha sepultura”) e o peso da desilusão amorosa (“um peso de ferro”). Ao equacionar o tempo com o estado líquido, a *Clepsydra* não só descreve como inunda, de modo a tornar o tempo sensível. Posto isto, que melhor tipo de combinação entre as obsessões de Camilo Pessanha pela morte e pelo mar do que o tema do naufrágio?

## 2. Naufrágio, despojos e cadáveres

O que é que se pode esperar da experiência literária de um naufrágio?

Um naufrágio deve ser um evento inesquecível para quem o possa apreender de um ponto seguro e que não perigues o observador. É o espectáculo da submersão de um navio, de sua tripulação e da sua carga para o fundo do oceano. Não obstante, os sobreviventes podem relatar a sua memória do naufrágio, permitindo ao evento permanecer à deriva nas águas do tempo – uma ideia que decerto interessaria a Camilo Pessanha. Esta ideia do naufrágio como uma história a contar é ainda comum na mitologia pirata, onde recorre como *motto* “dead men tell no tales”<sup>5</sup>, o que propõe que os mortos não têm palavra acerca do que se passou, deixando implícito que são os melhores guardadores de segredos; do mesmo modo, os sobreviventes são quem vive para poder contar as histórias.

Sobre o cenário marítimo ou liquefeito da *Clepsydra* ergue-se uma narrativa náutica que pode ter sido planeada desde muito cedo. O “Soneto de Gelo” foi escrito pelo adolescente Pessanha e inclui a entoação de um conselho:

Ingenuo sonhador – as crenças d’oiro  
Não as vás derruir, deixa o destino  
Levar-te no teu berço de bambino,  
Porque podés perder esse thesoiro.

---

<sup>5</sup> A frase “dead men tell no tales” surge em *Treasure Island* de Robert-Louis Stevenson, de 1882, deu título a uma das partes da saga *Piratas das Caraíbas* e a muitos outros artefactos da cultura popular, como a canção “Dead men tell no tales” da banda Motorhead, de 1979.

O soneto aconselha um “Ingenuo sonhador” – sendo que “Ingenuo” é uma adjetivação que parece implicar a inocência ou simplicidade que é acreditar em sonhos perante uma sociedade de sonhos desfeitos. O problema desta ingenuidade é explicado nos versos que seguem o travessão: o sonhador tem “crenças d’ouiro”, crenças preciosas, que rimam com a sugestão para que não se perca “esse thesoiro”. Na mesma estrofe, estas crenças e sonhos são equiparadas a um “berço de bambino”, que sugiro seja visto *prima facie*: as crenças são como um berço, uma pequena cama para um bebé, uma zona de segurança e conforto.<sup>6</sup>

Tens na crença um pharol. Nem o procuras,  
Mas bem o vês luzir sobre o infinito!...  
E o homem que pensou, – foi um precito,  
Buscando a luz em vão – sempre ás escuras.

Surge nesta quadra um outro elemento: “o homem que pensou (...) sempre ás escuras”, e que talvez seja o ateu que não é compatível com as crenças, talvez seja o pensador céptico que não é compatível com o idealismo e o improvável. O “homem que pensou” tornou-se dissidente: “– foi um precito” – um céptico que foi condenado pela religião.

De seguida, o poeta admite a inveja que nutre por quem tem fé e ao fazê-lo estabelece um contraponto entre o crente e o pensador, assumindo-se do lado do segundo. Trata-se de um momento de inveja por mostrar que vê nos outros uma característica que não pode ter, mas que muito deseja: a crença, a segurança do batel, a luz do farol, que o pensador “precito” não pode ter, como se pode ver no primeiro terceto:

Eu mesmo quero a fé, e não a tenho,  
— Um resto de batel — quizera um lenho,  
Para não affundir na treva immensa (...)

Aqui o génio da criatividade poética de Pessanha consegue simultaneamente expor vários problemas: o poeta expressa a sua inveja<sup>7</sup> pela fé que não tem, uma inveja com contornos existencialistas que

---

<sup>6</sup> No artigo de Ângela Carvalho “O naufrágio em Camilo Pessanha”, a articulista defende a leitura deste “berço” com a utilidade de “barco”, o que se entende, dado o alargamento da semântica de berço através de histórias como a do bíblico Moisés que é abandonado num berço e lançado à água.

<sup>7</sup> Invejar também é ter na mira ou ter por objectivo, é esse o sentido que informa a última palavra d’*Os Lusíadas*, “inveja”.

culminam na noção de que a morte é a única saída (“affundir na treva immensa”). Os crentes têm uma outra saída para as suas vidas: agarrar-se a “Um resto de batel”, “Para não affundir na treva immensa”; ou seja, para os fiéis a vida é como um ensaio para o além-túmulo que vem a seguir, na invejosa comparação de Pessanha, a morte só traz uma troca, do “berço” ou do “resto de batel” por um navio ainda maior e mais majestoso. Um navio que Pessanha acredita nunca chegar a ver pelos motivos seguidamente expostos. No último terceto, o ateísmo de Pessanha continua a permitir-lhe contemplar a hipótese da onipotência de Deus que, por viés do destino que determina, caso seja o caso, seria o que lhe teria motivado a descrença:

O Deus, o mesmo Deus que te fez crente...  
Nem saibas que esse Deus onipotente  
Foi quem arrebatou a minha crença.

A justaposição do berço com o resto de batel, que são sustentos para que se não afunde na escuridão, cria um ambiente marítimo em que se parece flutuar, ou tentar nadar. Só que o mar não é mencionado por nome, é aludido metonimicamente como “treva immensa”, onde a característica do desconhecimento das profundezas é apresentada pela antinomia da absoluta metáfora epistemológica com que se associa o conhecimento à luz.

O “resto de batel” do primeiro terceto deste “Soneto de Gelo” indicia-se como o despojo de um outro navio e, portanto, de um naufrágio. Camilo Pessanha desejava encontrar um pedaço de lenha ao qual se agarrar no meio do mar, pois o berço da sua fé ruiu e agora, qual Rose, a protagonista do *Titanic*, que no fim do filme se agarra à porta de madeira depois de saber que está livre do seu ocupante anterior.

De modo a poder melhor argumentar acerca do naufrágio que percorre vários poemas da *Clepsydra*, passo agora à análise de um dos primeiros dípticos que Camilo Pessanha organizou. Trata-se do díptico que conhecemos por “Vénus”, composto pelos sonetos que começam com “À flor da vaga, o seu cabelo verde” e “Singra o navio. Sob a água clara”. No primeiro soneto surpreende-nos a revelação do corpo morto de uma mulher que flutua debaixo de água:

Á [sic] flor da vaga, o seu cabelo verde,  
Que o torvelinho enreda e desenreda...  
O cheiro a carne que nos embebeda!  
Em que desvios a razão se perde!

Esta primeira estrofe apresenta a situação e, simultaneamente,

puxa a perna ao leitor: a leitura dos primeiros dois versos pode contribuir para fazer acreditar que se trata do corpo de uma mulher que emerge das águas (através do pronome possessivo “seu cabelo”), cujos cabelos parecem verdes por causa do filtro da cor esmeralda do mar; porém, logo de seguida, é descrita uma desagradável sensação olfativa, um intenso cheiro a carne que parece embebedar só pelo odor. Na segunda estrofe, surge a revelação de que este corpo está realmente morto, por via da descrição das cores e da putrefacção:

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,  
 Que a onda, crassa, num balanço alaga,  
 E reflue (um olfato que se embriaga)  
 Como em um sorvo, múmura de gozo.

Debaixo de água, os corpos têm um apodrecimento moroso, apesar da plausível insensibilidade *post-mortem*, esse processo de lenta decadência é revelado pela cor azul, que normalmente só é empregue enquanto tom da pele em situações de extremo frio. Este método de apresentação é caro à criatividade decadentista que não descuida o seu vocabulário em meias palavras, mas, por outro lado, revela o que tem a revelar através de um requintado discurso (que é mais notório, como é apanágio, na poesia do que na prosa). A decadência, enquanto estética literária, tem uma apetência pelo apodrecimento, pela ideia de que uma miragem de um ideal derrui sobre si mesma, apodrece, revela tecidos e ossos que estão longe de serem encantadores, como o ideal de que decaem e como o envelhecimento ou morte de cada um dos seres humanos, mas que revelam a verdadeira autenticidade, tudo o que está por detrás da cortina das aparências. A poética da decadência é uma poética do desapontamento e Camilo Pessanha faz do desapontamento apenas um dos seus temas.

Os tercetos deste soneto transfiguram a assombrosa visão numa paisagem fantástica, como se da aparição de uma santa se tratasse:

O seu esboço, na marinha turva...  
 De pé flutua, levemente curva,  
 Ficam-lhe os pés atrás, como voando...  
 E as ondas lutam, como feras mugem,  
 A lia em que a desfazem disputando,  
 E arrastando-a na areia, co’a salsugem.

Esta transfiguração parece apresentar-nos a imagem vista de fora, não da posição de quem olha para a água em que nada, mas de quem, de olhos abertos vê um corpo descer, como que do céu, da luz para as

profundezas do oceano, um corpo que flutua, de “pés atrás, como voando...”.

No entanto, estes dois tercetos podem ainda descrever outro objecto: as figuras de madeira que se esculpam nas frentes dos navios (que retratavam desde santas, a dragões e a sereias), tratando-se, precisamente, de um “esboço” e que, consoante a posição em que estão esculpidas, podem “flutua[r], levemente curva[s]”, por acompanharem justamente o feito da quilha, com “os pés atrás, como voando...”. O “cabello verde” pode agora justificar-se como algas que nasceram por entre as falhas na madeira e que, casualmente, tomam o formato de cabelo, complementando a figura.

Há, portanto, uma ambiguidade referencial neste poema, o que é característico da poesia de Pessanha. Os seus versos são construídos de modo a conterem a génese de várias interpretações, sendo que nenhuma pode ser realmente preferida à outra. Disto é exemplo o famoso verso “Eu vi a luz em um país perdido”, que tanto pode referir-se ao país de nascimento do poeta, Portugal (dar à luz / ver a luz), como ao sucesso laboral que conseguiu ter em Macau (ver a luz como uma epifania), e ainda ao “pays inconnu” do poema “Le squelette laboureur” de Charles Baudelaire, expressão que traduz literalmente.

O segundo soneto que compõe o díptico “Vénus” começa por descrever o fundo do mar observado de um navio e especifica na segunda estrofe o que vê:

Singra o navio. Sob a agua clara  
Vê-se o fundo do mar, de areia fina...  
– Impecável figura peregrina,  
A distancia sem fim que nos separa!

Seixinhos da mais alva porcelana,  
Conchinhas tenuemente côr de rosa,  
Na fria transparência luminosa  
Repousam, fundos, sob a agua plana.

O navio navega por umas águas transparentes o suficiente para permitir a análise do que se vê no fundo do mar: seixos e conchas pelo meio da areia que não chega a ser referida e submersos em água. Os tercetos que seguem vêm propor uma contraposição surpreendente: revelam que não se tratava de seixos nem de conchas o que se via, quando a vista “a vista sonda, reconstrui, compara”:

Roseas unhinhas que a maré partira...  
Dentinhos que o vaivém desgastara...  
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...

Os seixos brancos não passavam de dentes soltos e as conchas cor-de-rosa eram unhas partidas e arrastadas pela corrente. É dos despojos de um naufrágio que esta descrição trata, mas mais do que deste cenário de restos e escombros, o movimento deste poema é um movimento de desapontamento e desilusão: indicia coisas bonitas, deixa as expectativas florescer como um “campo de lileaceas” e depois joga-as por terra, revela que se trata de restos, pedaços, índices de coisas maiores e mais belas. Este soneto começa por descrever o que crê ver e, de seguida, procede a reconhecer que nada do que ponderava era realmente como se pensava: “Ó fúlgida visão, linda mentira!”: como quem diz que seria preferível que aquilo que via não passasse de seixos e conchas...

O tema do desapontamento, como já referi, é recorrente em Pessanha e serve-lhe de método criativo para passar a perna ao leitor, como se viu no reconhecimento de que se tratava de uma figura de madeira e não do cadáver de uma mulher que emergia, ou que eram dentes e unhas o que ponderava serem seixos e conchas. Para melhor entender esta criatividade do desapontamento, confira-se o poema “Se andava no jardim”, onde se começa por descrever um enamoramento, mas a desilusão que lhe segue faz descobrir que este enamoramento não era pela mulher com quem estava, mas pelo cenário em que se encontrava.

De modo a poder contribuir para uma ordem entre estes dois sonetos, considere-se que a forma como são apresentados parece ir contra a maré. Existe, de facto, continuidade entre os temas da observação e do desapontamento e os cenários, pois ambos os poemas parecem localizar o sujeito observador num navio do qual observa o fundo do mar. Mas é em “Singra o navio” que se pode depreender uma busca desinteressada pelo que se vê no fundo do mar, busca essa tornada sensível por via das enumerações: aqui estão “Seixinhos da mais alva porcelana,” e ali “Conchinhas tenuemente cor de rosa”, mas agora que reparo bem, que a minha “vista sonda, reconstrui, compara,” o que realmente estou a ver são “Tantos naufrágios, perdições, destroços!”, pontuada, de modo magistral, a surpresa pela exclamação “– Ó fúlgida visão, linda mentira!”. O que se passa em “Á flor da vaga” parece ser apenas uma continuidade desta experiência de observação e reconstrução dos fragmentos do fundo do mar, para a qual só faz ainda

mais sentido que neste poema não se trate de um cadáver, mas de uma estátua em madeira, esculpida numa quilha, envelhecida e incrustada de algas, que a tornam verde.

### 3. Fazer naufragar o coração

Para Camilo Pessanha, algum evento terá sido fatídico o suficiente para que o equiparasse a um naufrágio. A hipótese que pretendo aventar é romântica e prende-se com a desilusão amorosa que teve com Ana de Castro Osório. Para sustentar esta hipótese, farei recurso a um conjunto de poemas que nunca foram unidos por indicação do poeta, mas contêm uma óbvia sequencialidade temática: trata-se de “Canção da Partida”, de “O meu coração desce” e de “Olvido”. Não pretendo, pois, propor um tríptico do mesmo modo que João de Castro Osório lidou com os fragmentos encontrados no Caderno poético de Camilo Pessanha e que reuniu como o políptico “Roteiro de Vida”, pelo simples facto de todos estarem escritos a lápis em páginas contíguas. Por outro lado, pretendo apresentar uma notória continuidade temática entre estes poemas, que pode contribuir para facilitar uma putativa organização da *Clepsydra*, que depois desta análise continuará lacónica.

A história do naufrágio do coração começa com a “Canção da Partida”, um soneto obviamente relacionado com a primeira partida de Camilo Pessanha de Portugal para Macau, deixando para trás o seu país natal, mas levando consigo a pesada desilusão amorosa conferida por Ana de Castro Osório. Ao lançar-se ao mar em viagem, o poeta pretende ainda lançar ao mar o coração, na esperança de uma anestesia para os seus sentimentos:

Ao meu coração um peso de ferro...  
Lançal-o ao mar

O último verso das duas primeiras quadras é quase repetido e, da segunda vez, é proferido como ordem à tripulação que o acompanha em viagem, como se de um capitão a dirigir-se aos seus marujos se tratasse, o que é evidenciado precisamente pelo uso do vocativo no verso “Marujos, erguei o cofre pesado, / Lançae-o ao mar.” E enquanto pode parecer que é um cofre que inclui dentro o coração<sup>8</sup>, mas o primeiro terceto explica que

---

<sup>8</sup> Estranhamente, a lenda de Davy Jones que é contada no filme *O cofre do homem morto* (2006) da saga *Piratas das Caraíbas*, onde esta personagem é um pirata com cara de polvo, conta que este pirata guardou o seu coração num cofre por via a garantir a sua

O meu coração é o cofre sellado.  
 A sete chaves: tem dentro uma carta...  
 – A última, de antes do teu noivado.

O que revela a assimilação do coração com o cofre: o coração é o cofre e o seu conteúdo é o motivo das “penas do amor” que o “degredado” não queria levar para novos horizontes. Lançar o coração ao mar, com o qual pensa arremessar também a memória dos sentimentos de desilusão, serviria como garantia do esquecimento de uma grave dor e garantiria uma navegação de vento em popa, sem uma ancoragem desnecessária ao passado.

Qual seria o desenvolvimento lógico subsequente a lançar o coração ao mar? Vê-lo cair: como é tema do poema “O meu coração desce” e que descreve a descida do coração pela escuridão, a “bruma fastidienta”, e em direcção ao esquecimento. Neste poema, a descida do coração (ou do cofre do poema anterior) é comentada por um coro, o que é indiciado pelos últimos dois versos de cada quadra, que foram constante e coerentemente apresentados a itálico e precedidos de um travessão, como se da demarcação de uma fala se tratasse. Nota-se ainda o contraste entre o vocabulário lento e sossegado dos primeiros dois versos de cada quadra e o vocabulário rápido e violento dos versos apresentados a itálico. A descida é, primeiramente, descrita num tom calmo e comentada numa brusca resposta: se primeiro, o “coração desce” como “Um balão apagado” (associação de ideias feita implicitamente pela sequência dos versos separados por uma vírgula), logo, alguém responde “*Melhor fôra que ardesse, / Nas trevas incendiado.*”

Nos últimos dois versos da última quadra torna-se explícita uma ligação à “Canção da Partida”, o facto de que o coração não é um bem desejado:

–Trouxesse-o o mar de rojo,  
 Levasse-o a ressaca.

O desejo expresso é de que o coração fosse levado pela ressaca das ondas, mas este desejo é explicitamente impossível, por um lado pela impossibilidade fisiológica de separar o coração do corpo e manter-se vivo o sujeito, por outro pelo emprego do pretérito imperfeito

---

imortalidade e insensibilidade. Esta lenda tem fundamentos na mitologia pirata, que podia ter sido investigada ou entreouvada pelo poeta, por acaso, nas suas longas viagens entre Portugal e Macau.

do conjuntivo em “Trouxesse-o” e “Levasse-o”, uma conjugação verbal que exprime possibilidades (muitas vezes duvidosas). Porém, estes versos a itálico podem ainda ligar-se ao soneto “Quando voltei, encontrei os meus passos”, onde o tempo está condensado na maré que apaga as pegadas deixadas na areia de modo a permitir que outras sejam lá calcadas – as sensações do passado são postas em metonímia nas pegadas que podem ser apagadas pelo mar e substituídas por outras diferentes.

A análise justaposta destes poemas esclarece ainda a direcção da queda: o coração cai em direcção ao esquecimento. E que melhor conclusão pode ter do que a realização desse desejo pelo esquecimento, com o soneto “Olvido”, que se imiscui com o mar:

Desce emfim sobre o meu coração  
 O olvido. Irrevocável. Absoluto.  
 Envolve-o grave como véu de luto.  
 Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.

Se o coração começava por descer, neste estádio em que já caiu, é por cima dele que cai o manto do esquecimento. O último verso parece surgir como recomendação do coração ao corpo que já não o possui. O “berço” da fé que garantia a segurança aos crentes e o “resto de batel” invejado pelos pensadores e a que o poeta se tentava agarrar no “Soneto de Gelo” são agora substituídos por um novo recipiente: o caixão, que tende a ser usado para guardar os mortos. Mas neste poema cria-se uma incoerência, há uma voz que fala com o corpo como se este fosse um vocativo, em segunda pessoa (“Podes, corpo”), a quem oferece a opção de ir dormir no seu caixão.

O efeito da justaposição destes poemas faz subjazer uma mensagem que diz qualquer coisa como: um corpo desprovido de coração (no sentido da sensibilidade emocional) tem a mesma intensidade de experiências que um morto no seu caixão, que “Dorme emfim sem desejo e sem saudade / Das coisas não logradas ou perdidas”. O desânimo pelas “coisas não logradas ou perdidas” é tornado claro através da sequência

(...) Viça uma flor...  
 Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...

onde se propõe que o toque do poeta se tornou pernicioso à flor que viçava, que tem por motivo o segmento que antecede:

O barro que em quimera modelaste  
Quebrou-se-te nas mãos. (...)

Este segmento requer uma maior atenção: refere-se ao seu desenvolvimento pessoal como indivíduo, metaforizado pelo modelar do barro numa “quimera”. Esta quimera pode explicar-se pelo despojar do coração para o fundo do mar: o corpo que restou, insensível, torna-se desumano, desapegado, precisamente aquele tipo de crueldade que se costuma descrever como “sem coração”.

A imagem da “quimera” recorda a anedota do Dr. Samuel Johnson com Mrs. Williams, que lhe perguntava “I wonder what pleasure men can take in making beasts of themselves” e ao que o escritor respondeu “I wonder, Madam, that you have not penetration to see the strong inducement to this excess; for he who makes a beast of himself gets rid of the pain of being a man” (Hill, 1897), que se pode traduzir livremente para “aquele que faz de si mesmo uma besta livra-se da dor de ser humano”, uma exímia explicação para a pretensão poética de lançar o coração ao mar com a finalidade de aniquilar a sua sensibilidade emocional, um erro lógico comum propellido por uma associação do batimento cardíaco às impressões que suscitam reacções a que chamamos de emoções. Exposta esta análise dos três poemas, é notória uma proximidade temática que os percorre, da vontade de atirar o coração ao mar, à descida comentada do mesmo para as profundezas e à efectivação do seu esquecimento que transforma o seu antigo detentor numa besta desprovida de coração.

A progressão entre os poemas “Canção da Partida”, “O meu coração desce” e “Desce emfim sobre o meu coração” é baseada na transição da lembrança para o esquecimento. Se, ao início, é a lembrança da desilusão amorosa que leva o poeta a querer partir e deitar fora o seu coração, no fim e no fundo do mar, o coração recebe por cima o manto do “olvido” (o esquecimento). A ideia da progressão é que a morte do coração enquanto símbolo dos sentimentos permite que as memórias deixem de fazer sentir pesos.

#### 4. Onde desaguam os despojos

O elemento final para a colecção de poemas na qual analiso uma espécie de sequência narrativa é o afamado “Violoncelo”. No conjunto dos poemas de Pessanha, “Violoncelo” surge no seio de um grupo de poemas escritos com base em ou acerca de instrumentos musicais: a flauta chinesa do poema “Ao longe os barcos de flores”, o tambor do poema “Rufando apressado” e a “Viola Chinesa”. Porém, estes poemas

não servem simplesmente a finalidade de uma transposição semiótica do som do instrumento para o poema, antes, são descrições de contactos entre os instrumentos e as suas atmosferas ou descrições das assimilações criativas entre os seus sons e as sensações que a musicalidade que formam transmite; ou seja, são descrições do que se sentiu ao ouvir-se um determinado instrumento. A flauta chinesa em “Ao longe os barcos de flores”, por exemplo, surge como analogia para o choro de uma viúva, o rufar do tambor assimila o batimento cardíaco durante um crescendo do nervosismo, assimilado à fúria dos ladrões enjaulados, e a viola chinesa expressa um retardamento, um langor, como se se descrevesse uma canção aborrecida que parece não terminar.

De entre este elenco, o poema “Violoncelo” não é apenas mais famoso pela sua genialidade musical, mas pela forma como a concebe: através de um malabarismo de vocabulário que transfigura o seu tema noutra. A primeira estrofe faz uma analogia entre o movimento das “arcadas” (a passagem do arco pelo violino), a música que proporcionam (que se parece com um choro) e a forma como o movimento da arcada desenha no ar uma ponte, construindo em simultâneo o objecto do seu tema, a sensação que proporciona e o cenário para que transporta:

Chorae, arcadas  
Do violoncelo,  
Convulsionadas.  
Pontes aladas  
De pesadêlo...

A “arcada” do violoncelo deixa de ser apenas um movimento, passa a ser o som que chora e que se propaga do instrumento em direcção ao espaço acústico circundante. Para além disso, a forma do próprio instrumento, o violoncelo, é transfigurada num barco que passa justamente por debaixo destas arcadas, tornadas “pontes aladas”, que esvoaçam por cima do instrumento (consoante o movimento da arcada).

Ao mesmo tempo, forma-se uma pequena história por debaixo da sequência destes significantes: à medida que os barcos que passam por debaixo das arcadas feitas pontes e se despedaçam na corrente:

De que esvoaçam,  
Branco, os arcos...  
Por baixo passam,

Se despedaçam,  
No rio, os barcos.

A observação de novos naufrágios intensifica a sensação de melancolia a que a música obedece e, por conseguinte, o ambiente taciturno: o choro das arcadas é entrecortado por um “sorvedouro” de soluços e as lágrimas choradas formam “caudais” com a melodia produzida.

Fundas, soluçam  
Caudaes de chôro.  
Que ruínas, ouçam...  
Se se debruçam,  
Que sorvedouro!

Esta estrofe revela a transfiguração do cenário: o “Violoncelo”, por semelhança da sua forma, torna-se num barco do qual se podem observar ruínas, então repete-se o processo de observação do soneto “Singra o navio”. Porém, neste poema não é o fundo do mar que é observado, por outro lado, a estrofe que responde à anterior é povoada de um elemento semântico cósmico:

Lividos astros,  
Soidões lacustres...  
Lemes e mastros...  
E os alabastros  
Dos balaústres!

Já não é para o fundo do mar que se olha, mas para a profundidade da noite – a direcção vectorial foi alterada 180º. É, no entanto, possível apresentar uma outra referência para os “Lividos astros” de Pessanha, através de uma outra analogia feita no soneto “Depois da luta e depois da conquista”, onde os mortos de uma batalha estão deitados no chão, conforme caíram, a olhar o céu “nos olhos abertos / Reflectindo as estrelas, boquiabertos...”. Se no soneto os olhos reflectem as estrelas, em “Violoncelo” os olhos passam a ser as estrelas lívidas, que aparentam tremer devido ao seu cintilar, um cintilar que pode explicar-se pelo padrão comum do choro neste poema, sendo que as lágrimas fazem os olhos brilhar. Finalmente, reaparece um elemento do “Soneto de Gelo”: o próprio gelo, por entre o qual escoam pedaços de barcos:

Urnas quebradas.  
Blocos de gelo!  
Choras, arcadas

Do violoncelo,  
Despedaçadas...

Esta estrofe tem várias explicações possíveis, nomeadamente que em regiões da China é comum que a água do mar congele, formando blocos de gelo, por entre os quais podem passar destroços de navios. Por outro lado, o gelo parece decorrer da construção de um cenário musical em resposta aos melodiosos choros do “Violoncelo”: por debaixo das pontes quebradas, das arcadas arquitectónicas, passam num rio os destroços de um navio, recuperando as “Imagens que passais pela retina”, nos fragmentos que flutuam pelo rio, por debaixo das arcadas.

No que toca à aceção de “gelo” que recebemos do “Soneto de Gelo”, o que se passa em “Violoncelo” pode justificar-se por uma perda completa da crença, associada no “Soneto de Gelo” a um batel ou à luz de um farol que ilumina. Essa perda da crença é devastadora, levando às lágrimas que reagem aos destroços a passar pelas águas, destroços para os quais não se vê qualquer tipo de futuro, sendo que a crença tende a trazer consigo imaginações do pós-túmulo e, sem a crença, a vida tem o seu fim na morte e deixa de ser um ensaio para o que vem a seguir.

Na edição crítica de Paulo Franchetti, a última estrofe é distinta da que é classicamente apresentada pelas edições dos Castro Osório. A justificação prende-se com o conhecimento da versão deste poema em manuscrito autógrafo que pertenceu a Carlos Amaro, na qual a última palavra do poema é “Despedaçadas”. Segundo o detentor deste autógrafo, a decisão prende-se com uma liberdade criativa tomada por Pessanha durante a declamação do poema: esta última palavra, “Despedaçadas”, era separada em sílabas, ou melhor, despedaçada, por sua vez, em sílabas, concorrendo para uma maior e mais perfeita correspondência entre forma e conteúdo.

O que se descreve, no fim de “Violoncelos”, é o despedaçar de tudo: os navios fragmentam-se em pedaços que passam por debaixo das arcadas, as arcadas envelhecem e, por via da erosão ou do desgaste, despedaçam-se em ruínas igualmente. A noção de que os homens morrem, as ideias mudam e até os continentes estão sujeitos a alterações geográficas é o que faz o poeta assimilar-se a um violoncelo que se despedaça na melodia que gera e que se parece com um choro. “Violoncelo” é a joia da coroa da *Clepsydra* de Pessanha, a coroa da

noção desesperante de que os únicos elementos contínuos na vida são a passagem e a vontade de a partilhar.

## Conclusões

Procurar uma narrativa nos poemas que constituem a *Clepsydra* como a conhecemos pode constituir uma *fool's errand* (a demanda de um “tolo”), conhecendo o extraordinário processo editorial que lhe presidiu – nomeadamente por sabermos que alguns poemas ficarão, talvez para sempre, por conhecer. Não obstante, são gritantes os temas comuns entre os vários poemas que conhecemos e que parecem associar-se por via destas recorrentes referências da obra de Pessanha. Se os pontos apresentados neste ensaio forem válidos, a narrativa da *Clepsydra* é a de uma viagem marítima, na qual se visitaram ilhas (como no poema “Depois da lucta e depois da conquista”), se conheceram várias mulheres (“Esvelta surge! Vem das aguas, nua” e “Desce em folhedos tenros a collina”), se acreditou em mitologia pirata (“Canção da partida”) e se conquistaram novas fronteiras (“San Gabriel”), nem que esse franquear de fronteiras diga apenas respeito ao sujeito que o vive (como ocorre no poema alucinogénio, mas revelador “Branco e Vermelho”).

A respeito do tema do naufrágio, deve considerar-se um *topos* decadentista (como se pode notar em “Narrative of Arthur Gordon Pym” de Edgar Allan Poe, traduzido por Charles Baudelaire, ou em “Le bateau ivre” de Arthur Rimbaud): há nele um complexo de Ícaro – que, em termos accionais, não passa de ter um vislumbre do sucesso e da procura por alcançá-lo –, uma queda para as profundezas do falhanço e para o esquecimento, eximamente recontada pelos poemas de Camilo Pessanha que procurei apresentar e analisar. O naufrágio dá continuidade ao tema da queda, recorrentemente associada ao abismo, passa de uma atmosfera aérea ou etérea para uma líquida, à qual se associam todos os retardamentos propostos pela água à velocidade da queda do corpo por ela. A estética decadentista da queda e afogamento dentro de água é, como a história de Ishmael do *Moby Dick* de Herman Melville, a história de alguém que persegue o seu sonho até ao falhanço.

Em Pessanha, o naufrágio é um evento surpreendente ao qual se reage com espanto e curiosidade, a curiosidade de um perseguidor da morte, que procura no fundo do mar o sítio onde pretende eternamente descansar. A poética de Camilo Pessanha revela uma obsessão geral com o conceito de morte e específica na morte por afogamento ou em encontrar o lugar do descanso final debaixo de água. A sequência de

poemas que apresentei justifica este tema, e a sua apreciação e louvor por Camilo Pessanha. A sua preferência pela notoriedade de um tema pode localizar-se na crítica que faz aos *Versos da Mocidade* de António Fogaça, onde não só lamenta a decisão editorial por separar estruturalmente formas poéticas na fisionomia do seu livro, mas também a inexistência desse tema geral que localizava, por exemplo, na melancolia geral da poesia do seu amigo Alberto Osório de Castro. Para além do tema geral, outra característica criativa de Camilo Pessanha era a sua vontade pela associação de determinados poemas entre si, como se pode ver nos dípticos que organiza (e.g. “San Gabriel” e “Vénus”), a que o poeta reconhecia um efeito estético e que, perfeitamente, poderia desejar extrapolar para o efeito geral de todo o seu livro, concebendo um autêntico livro de poesia, perfeitamente estruturado com a intenção de um efeito em mente.

### Bibliografia

- Bento, José (1984): “Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha”, in *Persona* N.º 10, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, pp. 12-16.
- Bergson, Henri (1911): *Matter and memory*, London, George Allen and Unwin, tradução de Nancy Margaret Paul e W. Scott Palmer.
- Blumenberg, Hans (1997): *Shipwreck with Spectator: Paradigm or a Metaphor for Existence*, Massachusetts Institute of Technology, tradução de Steven Rendall.
- Carvalho, Ângela (2008): “O naufrágio em Camilo Pessanha”, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, II Série*, vol. XXIII, Porto, pp. 221-232.
- Hill, George Birkbeck (1897): *Johnsonian Miscellanies*, Oxford Clarendon Press.
- Lemos, Esther (1956): *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, Porto, Livraria Tavares Martins.
- Osório, António (2000): “O segredo de Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório” in *Colóquio/Letras* N.º 155/156, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pessanha, Camilo (1995): *Clepsidra*, Lisboa: Relógio d’Água, edição crítica de Paulo Franchetti.
- Pessanha, Camilo (2012): *Correspondência, Dedicatórias e Outros Textos*, Campinas: Editora da Unicamp, edição de Daniel Pires.
- Pessanha (1988): *Camilo, Obras de Camilo Pessanha II – Contos, crónicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa*, Lisboa: Publicações Europa-América, organização e notas de António

Quadros.

Rubim, Gustavo (2008): "Fantasmas do Livro" in *A canção da obra*,  
Viseu, Textiverso, pp. 87-96.